

**Tangence**



## Stratégies discursives de l'humour et de la poésie

Pierre Léon

Numéro 53, décembre 1996

L'humour de la poésie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025925ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025925ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Léon, P. (1996). Stratégies discursives de l'humour et de la poésie. *Tangence*, (53), 28–46. <https://doi.org/10.7202/025925ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1996

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## Stratégies discursives de l'humour et de la poésie

Pierre Léon

L'humour, tout comme la poésie, peut se passer des mots. Mais le plus souvent l'un et l'autre se servent du langage et, contrairement à ce qu'on pourrait penser, leurs stratégies discursives ont bien des points communs. C'est ce que j'aimerais tenter de montrer ici.

L'institution littéraire, tout comme le grand public, associe rarement humour et poésie. Mais c'est sans doute le romantisme qui a ancré l'idée qu'on ne pouvait pas prendre au sérieux les poètes qui ne l'étaient pas ! Il faut ajouter aussi que la plupart des grands poètes ont réagi de la même manière. Ils ont beaucoup pleuré, comme Lamartine : « Le deuil de la nature convient à ma douleur » ou Verlaine : « Il pleure dans mon cœur »... Plus près de nous, Reverdy écrit : « La poésie n'est pas un simple jeu de l'esprit, c'est le véritable drame de l'âme, son action profonde et pathétique ». Ce n'est qu'à l'époque moderne, et grâce au renouvellement de la critique que l'on a vraiment commencé à admettre l'humour en poésie. Michaux, Prévert, Desnos, Queneau, Ponge, Pérec, Devos, Sol, et toute une nouvelle pléiade de jeunes poètes sont là pour en témoigner, malgré les réticences d'un certain public et de certains éditeurs.

Il y a pourtant, dès les débuts de la littérature française, tout un courant de poésie farfelue, comme celle des menteries ou des fatrasies, qui va jusqu'au surréalisme et à l'époque moderne. La réception des œuvres où se mélangent humour et poésie a beaucoup varié au cours des siècles. Et s'il y a eu méprise sur leur rencontre, c'est probablement parce que les notions elles-mêmes d'humour et de poésie ont beaucoup changé. Les épigrammes de Marot ou de Voltaire paraissaient poétiques parce qu'elles étaient en vers. Cette mise en forme suffisait à les classer dans ce que la rhétorique appelait *poésie*. La poésie moderne en devenant jeu de langage, rejoint celui de l'humour dans une de ces formes les plus habituelles. C'est pourquoi on se restreindra ici à l'humour verbal, laissant de côté l'humour gestuel, visuel, situationnel, ou autre.

La poésie est un genre, soutient Riffaterre<sup>1</sup>, alors que l'humour est un trope. C'est-à-dire que la poésie — tout au moins classique — a ses thèmes, ses motifs, ses contraintes métriques et ses règles de jeu linguistique et sémantique; alors que l'humour peut s'adapter à tous les genres. Cependant, s'il est vrai qu'il n'y a pas de règles formelles qui puisse permettre de classer l'humour comme un genre, selon la rhétorique, on peut aussi bien renverser la proposition de Riffaterre en prétendant que la poésie — dans son acception moderne — peut être aussi un trope, puisque tout texte de roman, nouvelle, tragédie, etc. peut être poétique.

Notons tout de suite que l'humour, en particulier celui de l'histoire dite *drôle*, est souvent fort prosaïque, de même que la mise en forme conventionnelle d'un poème ne garantit nullement sa poéticité. Mais il arrive que l'humour et la poésie se rencontrent. On constate alors que cette grâce était inscrite dans leurs stratégies discursives, qui présentent beaucoup plus de points communs que l'on pourrait imaginer. Deux grands principes semblent les gouverner: l'ambiguïté et la surprise.

Le discours ordinaire est distinctif. Celui du poète est ambigu. Il brouille le code, comme l'a bien vu Jean Cohen<sup>2</sup>, créant ainsi la surprise poétique. Dire: «J'ai vu un oiseau bleu qui chantait sur un arbre» est banal, alors que: «J'ai vu un *ours* bleu qui chantait sur un arbre» est déjà poétique. De même, dans les vers suivants de Gaston Miron, les comparaisons inattendues apportent une ambiguïté, créant un flou générateur de poésie:

qui ont coulé plus qu'averses d'avril  
beaux yeux aux ondes de martin-pêcheur  
mémoire, ô colombe dans l'espace du cœur (Miron:58)

Or l'humour lui aussi naît souvent du plaisir à lever une ambiguïté. Il résulte, de même que la poésie, d'une attente trompée, comme dans cette histoire où l'on vient demander à quelqu'un s'il veut être *témoin de Jéhova* et qui répond: — Oh! non. J'ai pas vu l'accident.

Pour observer les manifestations de l'humour poétique, il sera plus facile de partir d'une grille d'analyse de la poésie. On proposera alors les trois plans suivants. D'abord celui de l'écorce

1 Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

2 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1996.

3 Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996, p. 58.

sonore du poème, les voyelles, les consonnes, l'accentuation, la pause. Puis le plan du sens palpable des mots, les métaphores, les équivoques, les déconstructions et les reconstructions. Et enfin le plan des contextes, le renvoi à d'autres textes, le pastiche, etc.

J'ai effectué une première étude<sup>4</sup> sur un corpus bien précis, constitué par un recueil intitulé *Rions avec les poètes*<sup>5</sup>. Il contient des extraits de deux cents poètes, censés représenter l'humour poétique français contemporain. L'ouvrage de 242 pages est divisé en 9 parties. La première est intitulée : « Du jeu de mots au dictionnaire imaginaire et aux réminiscences dévoyées » (50 pages) ; les 8 autres parties sont présentées thématiquement : rire à l'enfance, à l'amour, au quotidien, au fantastique, humour noir, etc. C'est dire que l'humour est, dans ce recueil, comme on pouvait s'y attendre, focalisé sur le plan sémantique. Cela ne signifie d'ailleurs pas qu'en soient toujours dissociés les jeux portant sur le plan de l'expression. La plupart du temps, les deux vont de pair, puisque par nature, signifiant et signifié sont intimement liés dans le signe linguistique.

J'ai examiné, par la suite d'autres recueils, dont les deux plus importants sont *L'humour en branches*<sup>6</sup> et *Le rire en poésie*<sup>7</sup>. Le premier présente un classement thématique (humour léger, humour noir, bestiaire, etc.). Le second passe du coq à l'âne, sans qu'on puisse repérer un classement quelconque. Le plus intéressant du rapprochement de ces trois volumes est que la thématique ne change pas grand chose à l'humour, qui est vu tout bonnement comme ce qui fait rire ou sourire, ce qui rejoint la définition de Bernard Dupriez<sup>8</sup>. On constate également que les

4 Pierre Léon, « Le jeu de l'humour et de la poésie », *Actes de la Société royale du Canada*, 1989-1990, p. 179-206.

5 J. L'Anselme (dir.), *Rions avec les poètes*, *Poésie 1*, n° 118-121, juillet-décembre 1984, 255 p. (200 textes d'une centaine de poèmes de poètes contemporains). Dorénavant, les références à cet ouvrage seront identifiées par le sigle *RP*, suivi de la page.

6 J. Sadeler (dir.), *L'humour en branches*, Paris, Larousse, 1979, 159 p. (120 textes de 70 poètes modernes). Dorénavant, les références à cet ouvrage seront identifiées par le sigle *HB*, suivi de la page.

7 J. Charpentreau (dir.), *Le rire en poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Junior », 1958, 158 p. (environ 150 textes de 80 poètes d'un peu tous les siècles, mais surtout modernes et surréalistes). Dorénavant, les références à cet ouvrage seront identifiées par le sigle *LRP*, suivi de la page.

8 Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 234-235.

poètes cités sont presque tous des contemporains pour qui la poésie est avant tout jeu de langage. De là au jeu tout court, il n'y a qu'un pas facile à franchir.

L'étude de ce corpus fermé a permis d'observer quelles sont les formes d'humour les plus employées aux différents niveaux d'analyse que nous avons envisagés. J'ai cependant ajouté ici, chemin faisant, des citations prises à d'autres poètes lorsque je manquais d'exemples.

Lorsque le poète détourne de l'arbitraire linguistique un phénomène, dont l'usage n'est que distinctif, pour lui conférer une valeur significative il joue à trouver un symbolisme dans les sonorités. Ce symbolisme ne fonctionne réellement que dans des marges étroites et artificiellement s'il est activé par un noyau sémantique<sup>9</sup>. Toute la poésie classique en a fait grand usage dans le jeu de l'harmonie vocalique :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée (Racine)

ou dans l'allitération :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes. (Racine).

À l'époque moderne, Raymond Queneau s'y est souvent amusé, comme avec ces «truands transitors triturant les trottoirs» ou dans cet autre jeu cacophonique :

À l'à peu près d'un poème  
miaulant les crincrins  
les crincrins critiques  
et les tictics à crins.<sup>10</sup>

Les poètes de notre corpus de l'humour font un usage très limité de ce type de jeu sur la substance de l'expression. Mais il en est de très réussis, qui n'ont plus rien à faire avec une quelconque harmonie imitative. C'est alors que les mots «s'assemblent selon les lois du plaisir», comme le dit si joliment Christine Klein<sup>11</sup>, à

9 Pierre Léon et Henri Mitterand (dir.), *Problèmes de l'analyse textuelle/ Problems of Textual Analysis*, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, 1971 ; Pierre Léon, «Sèmes potentiels et actualisation poétique», *Études littéraires*, vol. IX, n° 2, 1976, 318-340 ; Pierre Léon et Henri Mitterand (dir.), *L'analyse du discours/ Discourse Analysis*, Montréal, C.E.C., 1976.

10 Raymond Queneau, *Courir les rues*, Paris, Gallimard, 1967.

11 Christine Klein (1992) «Petit essai de funostylistique», P. Martin (dir.), *Mélanges LÉON*, Toronto, Canadian Scholars'Press, 1992, p. 231-243.

propos de Desnos et Prévert. Ainsi le jeu d'apophonies syllabiques de Francis Blanche, dans cet extrait qui a l'air d'un virelangue :

Ah! qu'il est beau le débit de lait  
 Ah! qu'il est beau le débit de l'eau  
 Débit de l'eau si beau débit de lait si lait  
 S'il est un débit beau c'est bien le beau débit de lait  
 Au débit d'eau il y a le beau Bobby  
 Au débit de lait il y a la belle Babée... (HB, p. 59-60)

D'autres sont allés plus loin, reculant les limites du jeu sonore à l'extrême, comme dans ce poème inspiré de l'isovocalisme, exercice bien connu de l'OULIPO et des lettristes :

— Lo to folo lo toto?  
 — Ko? Ko? Ko?  
 — Lo toto  
 — Oh! lo lo!  
 — Toto lo toto?  
 — Toto!  
 — Lo to folo  
 — Mo lo po fo do miotto. (Paul Vincensini, RP, p. 28)

Fort heureusement, le poète donne la clé de son texte avec une traduction littérale : « — Lui tout fêlée, la tête — Quoi? quoi? quoi? — lui toute — Oh! la la! Toute la tête? — lui tout fêlé, mais l'a pas fait de miettes ». Ce n'est que lorsque le brouillage total du code est levé que l'on peut apprécier ici l'effet ludique, par lecture rétroactive. Tant qu'on en reste à la phase isovocalique, on voit que l'humour, comme la poésie n'admettent pas l'abstraction totale de contenu sémantique. Ou alors, il faudrait une interprétation prosodique du texte supposant qu'on lui attribue un sens comme dans ces exercices de cabaret où certains chansonniers donnent à des mots, liés de manière incohérente, une signification résultant de l'intonation et du contexte situationnel. Tel ce chansonnier finissant *L'huître et les plaideurs* par « Luis Mariano! » dit avec un bruit d'ingurgitation gourmand.

En fait, le jeu sur l'écorce sonore, s'il renforce souvent l'expressivité poétique ne peut mener à l'humour que par un jeu plus élaboré sur le sens, comme dans les exemples suivants de transformations phonologiques paradigmatiques :

Je suis un automate  
 Je suis une tomate (André Coulon, RP, p. 226).

Qui suis-je?  
 Acétique

Ascétique  
 Je suis maigre  
 Je suis aigre  
 Maigrichon  
 Cornichon  
 Je suis vacant je suis vaguant  
 Je suis vagabond  
 Je suis vaguement con (Antoine Marini, *RP*, p. 25)

Les deux premiers vers jouent sur l'homophonie et tous les autres sur des oppositions phonologiques du type *maigre/aigre*, *vaquant/vaguant*, des amplifications ou des déformations : *maigre/maigrichon/cornichon*; *vagabond/vaguement con*. Tout le contenu est transformation à partir du noyau *acétique*, pour arriver après amplification de vers en vers au sourire amer final : « Je suis vaguement con ».

Parfois, il s'agit simplement d'une entorse à la grammaire pour un effet de rime qui détruit le sérieux du langage, comme dans la finale de ce poème de Boris Vian :

Mais je me sens bien vieux  
 Je me sens bien sérieux  
 Je me sens consciencieux  
 Je me sens paresseux (Boris Vian, *HB*, p. 120)

Autre jeu phonique, le contrepét, exercice de « l'Album de la comtesse » du *Canard enchaîné*, basé sur le mécanisme de la métathèse. La permutation des consonnes entraîne un jeu sur les signifiés. Tel ce fragment de poème :

Même les beaux Chinois mangent !  
 Même les beaux minois changent !  
 Klein n'aimait pas les faussaires  
 Claire n'aimait pas les faux seins

.....  
 L'Irak défend Chimène  
 Chirac défend l'hymen  
 C'est le maire de Paris  
 C'est le père de Marie... (André Derbez, *RP*, p. 30)

Il faut noter que ce poème est le seul, sur l'ensemble de nos textes, à utiliser ce jeu de la contrepètrie, alors que Christine Klein en relève de nombreux exemples chez Desnos et Prévert. Mais, dans l'extrait ci-dessus, la saturation du texte — la *surdétermination*, chez Riffaterre — qui est souvent un critère de poéticité de la poésie moderne, ne s'exerce que sur le ludique. Le

poème est décousu, hétérogène, au lieu d'être expansion d'un même noyau sémantique. Il ne peut guère être sauvé qu'au plan de l'énonciation par une interprétation rapide qui ferait de ce coq à l'âne une sorte de délire verbal.

La pause enfin, qui a beaucoup été étudiée pour ses effets de dramatisation, est parfois utilisée à des fins humoristiques comme dans ces vers bien connus de Lafontaine :

Il m'est arrivé parfois de manger #  
Le berger.

La pause introduite par la coupe rythmique après *manger* met en relief l'humour de la déclaration du loup, confirmée par le tout petit vers suivant devenu trivial, *le berger*. Notre corpus comporte bon nombre d'exemples de ce type, presque tous relégués à la fin de l'avant dernier vers, pour mettre l'ultime en relief, comme dans la finale sur calembour de ce poème intitulé *Courte pointe*:

Ma douce  
Mon indolente  
Ma source  
  
Mon indécente #  
De lit. (Alain Sanders, *RP*, p. 81)

Les exemples que nous avons cités jusqu'à présent montrent qu'il est difficile de séparer nettement jeux de sonorités (sémiotiques) et ceux du sens (sémantiques) puisque signifiant et signifié sont toujours étroitement liés. On ne peut que tracer une frontière arbitraire entre les deux en partant du principe que l'un est privilégié par rapport à l'autre. Dans les jeux sémantiques que nous aborderons maintenant, le signe tout entier est impliqué mais avec une attention particulière accordée au signifié.

Dans cette catégorie, on trouve d'abord le calembour pur et simple, basé sur l'homonymie, parfois homographique, d'un même signifiant phonique, renvoyant à deux signifiés différents. Roland Bacri, le *petit poète* du *Canard enchaîné* est passé maître du genre :

Je prends une feuille  
Et je deviens arbre  
Oiseau sur la branche  
Je peux m'envoler  
Et vous en faire voir  
Trente-six chants d'ailes. (Roland Bacri, *HB*, p. 28)



Ce même Roland Bacri intitule un poème sur les « quatre cents coups » des « quatre grands » de la politique internationale, qui ont « perdu la tête » : *Les quatre sans cou* (HB, p. 102-103), jouant ainsi sur plusieurs métaphores à la fois. On notera qu'il faut souvent, dans le cas du calembour, toute une préparation pour amener téléologiquement le lecteur à accepter l'astuce finale, à la façon des histoires de Cami. Ainsi ce petit poème :

Ils avaient fabriqué  
Un chat botté  
Mais mal  
Il zézayait  
Leur animal  
MORALITÉ  
Le saboté. (Michel Deville, *RP*, p. 60)

Ou encore :

Elle s'appelait Marie  
Elle était Vierge  
Un certain Gabriel  
Lui fit don d'un slip  
En peau d'ange  
C'est comme ça  
Qu'on expliqua  
L'immaculée confection.<sup>12</sup>

La distorsion au niveau de l'expression ajoute du sel à la confusion au niveau du contenu. La polysémie des signifiants est le but recherché ici par l'humour comme par la poésie. Du point de vue du rendement, c'est l'une des stratégies discursives employées dans presque tous les poèmes de l'humour de tout notre corpus.

La déconstruction du mot en monèmes est une autre stratégie de l'humour comme de la poésie. Il s'agit d'une fausse analyse linguistique. À partir d'un mot, unité significative, que nous appréhendons généralement en bloc sans chercher à l'analyser en composants plus petits, le poète trouve le moyen d'opérer un découpage sémantique nouveau, non autorisé par le code linguistique. Le poète crée le sien. On peut montrer ainsi, à partir de plusieurs découpages du mot *écureuil*, qu'en français le pluriel est bien singulier :

Un écureuil  
Des E curieux

12 Pierre Léon, *Les mots d'Arlequin*, Sherbrooke, Naaman, 1983, p. 56.

Un écu reuil  
Des écus rieux  
Un nez cure œil  
Des Ê cure yeux...<sup>13</sup>

Le procédé est souvent une autre forme du calembour habituel. On joue dans ce cas sur plusieurs signifiants au lieu de jouer sur un seul, comme dans le calembour classique.

Le poète peut aussi utiliser le jeu de construction des mots gigognes. Le télescopage de deux mots fondus en une nouvelle unité est un procédé linguistique bien connu, que Freud<sup>14</sup> classait dans la catégorie psychique de la *condensation*, comme dans la définition suivante: *célébrité*: personnalité du monde étylique. Pilier de bistrot notoire. (Jean-Maurice Tamisier, *RP*, p. 42). Un parapluie-papa deviendra, par le même procédé de condensation et de concision, un *papapluie*; d'où le début de ce poème:

Un papapluie  
Prit le train pour Paris  
En compagnie d'une mamanpluie...  
(Paul Vincensini, *RP*, p. 66)

Ou encore ce début de poème intitulé *Croisements*:

Avec une pie et une panthère  
On fait une pipe en terre  
De la même manière  
Avec un coq et six grues  
Une coquecigrue  
Avec un chat et un thon  
Un chaton...<sup>15</sup>

Le procédé langagier peut être renforcé par l'image, comme dans mon *Grepotame*<sup>16</sup> où avec la moitié d'une grenouille se combinant avec celle d'un hippopotame, on fabrique, en tournant les pages, un *hipponouille* et un *grepotame*; avec un cochon et un canard, un *cachon* et un *conard*, etc. Les petits poèmes accompagnant ces images farfelues, fonctionnent de la même manière. \*Les mots gigognes — ou mots valises — ainsi fabriqués établis-

13 *Ibid.*, p. 18.

14 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1979, p. 14.

15 Pierre Léon, *Les mots d'Arlequin*, op. cit., p. 20.

16 Pierre Léon, *Grepotame, deux cent cinquante drôles d'animaux croisés*, Paris, Nathan, 1980.

sent alors une relation particulièrement forte, non prévue par le code [...] relation qui n'est pas logiquement explicitée mais qui se réduit à l'affirmation pure et simple d'une co-présence.»<sup>17</sup> L'arbitraire de la relation du signe à un référent du monde réel est ainsi détruite, ce qui est une des stratégies de la poésie comme de l'humour.

Il y a des unités de sens qui sont encore fortement motivées, tel le terme *baisemain*. Le poète peut alors faire semblant de croire qu'il s'agit d'un paradigme, d'où la définition suivante: «*Baisemain*: il faut un commencement à tout». (Léo Campion, *RP*, p. 40). Par contre, certaines métaphores sont totalement démotivées. Ainsi le terme *prêter*, dans l'expression *prêter serment*, a perdu le sens qu'il possède en tant que lexème isolé. D'où l'effet humoristique tiré de cette autre définition: «*serment*: ça se prête» (Campion, *RP*, p. 41) qui met en relief l'incongruité sémantique cachée dans le cliché.

De même, dans ce court poème, intitulé *Reddition*, le poète nous fait retrouver le sens premier du terme, objet du jeu, qui cette fois reprend avec force sa valeur initiale, évoquant alors un siège amoureux:

Rends-toi:

Tes yeux sont *cernés*! (Alain Sanders, *RP*, p. 75)

Autre exemple:

Je l'ai voulu aimer  
mais elle était de bois

Quand je l'ai caressée  
du bout des doigts

je me suis planté  
une écharde

en plein cœur (Christian Poslaniec, *RP*, p. 86)

Ici, la remotivation de la métaphore s'effectue par une lecture rétroactive, à partir du noyau sémantique *écharde*. Mais, par un joli renversement, le poète retourne au cliché poétique avec l'emploi figuré du mot cœur: «une écharde en plein cœur». La métaphore, démotivée ou non, peut être filée tout au long d'un texte et en assurer alors la densité poétique et humoristique. C'est le cas, par exemple, du petit poème suivant intitulé *Fénéantise*:

17 Laure Hesbois, *Les jeux du langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 101-102.

Il prend la clé des champs  
 Par une porte dérobée  
 Le voleur de grand chemin  
 Mais il est trop cossard  
 Pour faucher les prés (Guy-Guy Bouzounne, *RP*)

Le jeu consiste à expliciter l'ambiguïté des métaphores qui peuvent se lire selon deux isotopies différentes. D'une part, celle — avec remotivation, prise au pied de la lettre — isotopie du *vol* (clé, dérober, voleur) à laquelle il faut ajouter, pour brouiller encore les cartes, la métaphore de «faucher» au sens de voler; d'autre part, l'isotopie du *vagabondage paresseux* avec les métaphores ou les images prises dans leur sens habituel (clé des champs, porte dérobée, grand chemin, cossard, prés).

Il n'est peut-être pas inutile de souligner ici que la lecture rétroactive qui s'effectue pour le décodage poétique, comme l'a souvent rappelé Riffaterre, est également une stratégie fort commune de l'humour.

Les jeux pragmatiques du texte constituent un autre champ de rencontre des stratégies discursives de l'humour et de la poésie. L'une des figures, connue sous le nom de zeugma, peut porter sur l'attelage de deux propositions et apporte une surprise poétique également favorable à l'humour, quand elle apporte atténuation, restriction ou contradiction, comme dans ces vers de Prévert:

Notre père qui êtes aux cieux  
 Restez-y!<sup>18</sup>

Il est assez curieux qu'elle soit peu répandue dans la poésie de l'humour de notre corpus. On en relève quelques unes, assez banales, comme: «On a démonté les portes / *de l'horizon*» (Jacques Louis François, *RP*, p. 195), «le grand tableau noir / *de la nature*» (Didier Eliot, *RP*, p. 218). La suivante est plus originale, dans ce pastiche de petites annonces: «Monsieur bien sous tous rapports, sans âge, connaissant huit langues, *dont celle des fleurs*, cherche place de veilleur de nuit *dans un arc-en-ciel*». (Jacques-Louis François, *RP*, p. 195).

Par contre, le jeu des oppositions sémantiques, que Riffaterre<sup>19</sup> appelle la polarisation sémantique, est très utilisé par

18 Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, Éditions du Point du jour, 1947, p. 59.

19 Michael Riffaterre, «Modèles de la phrase littéraire», Pierre Léon et Henri Mitterand (dir.), *op. cit.*, p. 133-151.

nos poètes de l'humour. Léo Campion définit ainsi un *lac*, comme «le contraire d'une *île*» (*RP*, p. 40) et André Gaillard et Teddy Vrignault (*RP*, p. 163) une *montagne* comme «un gros tas de *plaines*», pendant que Paul Tierrin (*RP*, p. 123) écrit : «on broie du *noir* dans les zones bleues». Mais tout n'est pas parfaitement antonymique et si de nombreux poèmes humoristiques sont construits de cette manière, c'est généralement ici encore le mot de la fin qui s'oppose plus ou moins à tout le poème pour créer la surprise poétique et humoristique, comme dans le célèbre poème de George Fourest, *Le Cid*, pastiche du sonnet de Hérédia. Les treize premiers vers d'une remarquable facture classique sont suivis de ce vers trivial qui détruit la belle impression produite précédemment :

Qu'il est joli garçon l'assassin de papa (Fourest, *RP*, p. 139).

On trouve le même genre de chute dans ce petit poème :

Le tigre et le curé  
 Dans la jungle, un jour s'aventure  
 Un curé. Le tigre survient.  
 «Prions, se dit l'abbé. Seigneur je t'en conjure  
 Fais que ce tigre soit chrétien.»  
 Comment le Très-Haut se débrouille,  
 La chronique n'en parle pas.  
 Le fauve en tout cas s'agenouille :  
 Seigneur, dit-il, bénissez ce repas.

On retrouve en fait, dans la plupart des poèmes humoristiques une stratégie discursive propre à l'histoire drôle, décrite par Violette Morin<sup>20</sup> en trois temps : 1) une fonction de *normalisation*, qui met en situation, comme ce début de poème :

Que j'aie la bouche grande  
 Que j'aie la bouche petite

2) une fonction d'*enclenchement*, qui pose le problème à résoudre, comme la suite du poème :

Si tu ne dois pas m'épouser

3) une fonction de *disjonction* qui amène un dénouement humoristique, comme la fin de ce même poème :

À quoi bon la mesurer ? (*Coplas espagnoles*, *RP*, p. 78)

20 Violette Morin, «L'histoire drôle», *Communications*, n° 8, 1966, p. 102-120.

Dans le pastiche, que la critique moderne nomme calque intertextuel, on retrouve une stratégie commune à la poésie et à l'humour. La différence n'est que de degré dans l'imitation. Elle est souvent caricaturale dans l'humour. Il peut s'agir d'un fragment de poème parodié, comme dans cette allusion à Ronsard :

Mignonne, allons voir si la rosse  
Qui ce matin avait des os  
Est désossée

ou celle-ci à Baudelaire :

Tu attendais Grégoire, il descend de l'autobus, le voici...

et la suivante à Lamartine :

Un seul hêtre vous manque et tout est déboisé (Michel Monne-  
reau, *RP*, p. 50).

Parfois, c'est tout un poème — en général une forme fixe, aisément reconnaissable — qui est pastiché, comme le fait souvent Bacri, avec beaucoup d'humour, dans *Le canard enchaîné*. L'Eskimo qui met le feu à son igloo, sur l'air de la comptine enfantine «Ainsi font, font, font les petites marionnettes»... va donner naissance au poème :

Ainsi fond, fond, fond,  
Le petit igloo tout mou  
Ainsi fond, fond, fond,  
son igloo  
qui fait glou-glou (Jean Heinz, *RP*, p. 65).

Il y a aussi le faux pastiche, qui est en fait un poème sur un air ou un mode connu, tel le suivant fabriqué avec des termes grammaticaux :

#### *Conjugaison*

Impérative,  
Tu me dis que je suis  
Ta première personne  
Mais tu me conjugues  
À l'imparfait  
Et au conditionnel  
Moi qui te récite  
Au plus-que-parfait  
Toi qui es mon pluriel  
De majesté  
Tu me déclines maintenant  
Au futur ;

Serai-je déjà  
Ton passé simple? <sup>21</sup>

Autre forme du pastiche, le cliché reconverti part d'une matrice bien connue pour en dériver une autre. Ainsi sur la formule administrative «les années de campagne comptent double», le texte suivant:

Pour certaines femmes  
Les années de champagne  
Comptent  
Double (Alain Sanders, *RP*, p. 117).

La conversion sémantique peut s'actualiser de manière plus subtile par dérivation tout au long d'un texte. Soit le poème, intitulé *Physique*:

Au bal du lycée  
Avec son prof de sciences  
Profond comme un puits  
Elle a dansé  
Une valse communicante (Jacques Ber, *RP*, p. 118).

Sur la première matrice du cliché un *puits de science*, «le prof de sciences» va devenir «profond comme un puits». Ensuite, l'expression figée, également bien connue, *les vases communicants*, va engendrer «valse communicante» à l'aide d'un calembour par approximation phonique.

Mais il y a aussi le jeu des regards nouveaux sur le monde. On en trouve beaucoup chez nos humoristes et c'est probablement ce qui les met le plus sûrement du côté de la poésie. Interprétation ou image inattendues, l'*écureuil* devient:

Souris empanachée  
Qui cueille des noisettes  
À l'ombre de sa queue» (Jean Heinz, *RP*, p. 59).

*La cigale*  
Écoutez-la  
Qui prudente  
Remonte  
Sa montre  
Avant de s'endormir (Jean Heinz, *RP*, p. 59)

Et ce regard qui joue sur un cliché et une métaphore en suggérant de les prendre au pied de la lettre: «Que c'est merveilleux,

21. Pierre Léon, *op. cit.*, p. 37.

une femme qui n'a vraiment rien à se mettre et qui se drape dans sa dignité» (Noctuel, *RP*, p. 183). Ou cette vision cocasse :

C'est la grande réception  
chez les chiens de cirque  
Ceux qui ont la queue en trompette  
font l'orchestre.<sup>22</sup>

Ou encore cette comparaison inattendue et charmante du petit garçon qui demande l'heure à la bascule automatique : «c'était une belle causerie ce jour-là entre la bascule et mon neveu, car demander l'heure, c'était comme avec les jolies femmes un prétexte d'abordage» (Jean L'Anselme, *RP*, p. 148).

La poésie moderne, comme l'humour, a beaucoup utilisé, depuis le surréalisme, le défi au sens. En fait, dans notre corpus, le volume *Le rire en poésie* comporte presque uniquement ce type de poèmes, dont voici quelques titres : *Une baleine à bicyclette*, *Le carré pointu*, *L'araignée à moustaches*, *Élixir pour les gorilles*, *Si mon père était un ourson...* (Les seules exceptions, dans ce recueil, sont une série d'épigrammes et quelques poèmes de Racine, La Fontaine, Victor Hugo, Apollinaire et Mallarmé, égarés là on ne sait trop pourquoi).

La poésie c'est alors l'univers de tous les possibles, comme dans ces vers charmants de Robert Desnos :

L'araignée à moustaches  
Porte de belles lunettes  
Et joue de la clarinette  
Du tambour et de la trompette  
Et chante d'une voix nette  
Fais le jour maintes pirouettes  
Toute la nuit fait la fête  
Et charme les grosses bêtes... (*LRP*, p. 89)

Du rêve, on passe à l'obsession avec cette vision de l'*ascenseur* perçu comme un fauve lubrique : «Et l'ascenseur tapi au fond de sa cage, il ne vous fait pas peur? À couvrir des névroses à cirer ses fantasmes, pour s'envoyer en l'air avec n'importe qui!» (Didier Eliot, *RP*, p. 208). Parfois, il s'agit d'une vision où se mêlent l'onirique et le fantastique, comme cette fin de poème «merle pour celui qui le lira», écho d'une injure bien connue :

22 Jacques Prévert, *op. cit.*, p. 129.



Celui qui le dira  
 Aura un merle noir  
 Sur son mensonge  
 Celui qui se taira  
 Aura un merle blanc  
 Sur son silence (Jean-Claude Valin, *RP*, p. 241)

Les surréalistes ont poussé très loin ce jeu du délire verbal, qui a donné parfois beaucoup d'humour à certains textes, comme ceux de Michaux, par exemple. Mais l'invention n'est pas récente. Les comptines enfantines et les fatrasies du moyen âge le prouvent, comme cet extrait d'un poète du treizième siècle :

Le son d'un cornet  
 Mangeait au vinaigre  
 Le cœur d'un tonnerre  
 Quand un bérét mort  
 Prit au trébuchet  
 Le cours d'une étoile  
 En l'air il y eut un grain de seigle  
 Quand l'aboïement d'un brochet  
 Et le tronçon d'une toile  
 Ont trouvé foutu un pet  
 Il lui ont coupé l'oreille<sup>23</sup>

Ce type dernier type de poème, où s'opère la substitution d'un mot à un autre, est un procédé facile et pas toujours drôle. Alors que le jeu moderne d'un Marc Favreau, dans ses poèmes de Sol, est beaucoup plus élaboré. Il porte à la fois sur des substitutions et des calembours par approximation phonique. Mais ces jeux de langage, comme le fait remarquer Eddy Roulet<sup>24</sup>, tirent leur effet de «plaisir du texte» grâce à leur relation dans le co-texte. Ainsi dans cet extrait où les Jeux olympiques deviennent «Les œufs limpides» :

Les œufs limpides c'est pas d'hier  
 Mais je vais quand même essayer  
 D'en faire l'hystérique complet  
 Bien sûr, dans ce temps-là, les Grecs  
 Ils étaient pas tellement instructionnés  
 Ils savaient seulement compter jusqu'à Zeus  
 Quand ils arrivaient à trois, c'était la guerre...<sup>25</sup>

23 Jehan Bodel d'Arras (XIII<sup>e</sup> siècle) «Fatrasies», *Première anthologie du passé*, Paul Éluard (dir.), Paris, Seghers, 1951, p. 42.

24 Eddy Roulet, «Le plaisir du discours dans un soliloque de Sol», P. Martin (dir.), *Mélanges LÉON*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1992, p. 415-425.

25 Marc Favreau [Sol], *L'univers est dans la pomme*, Montréal, Stanké, 1987, p. 49.

Francis Blanche avait très bien réussi lui aussi dans ce genre. Dans un *Projet de solidarité hygiénique*, il écrit un pastiche de son programme où le délire verbal vient d'une accumulation de calembours basés sur des approximations phonologiques de termes médicaux insérés dans un contexte qui reste celui d'un projet mondain de bienfaisance: «Il faudrait organiser une grande semaine de l'Eczéma. On demanderait à la troupe des Épidermes de la Sorbonne de jouer l'Herpès d'Aristophane et Psoriasis d'Eschyle; et à l'anthrax, une exposition de croûtes au foyer d'inflammation, avec dégustation de glaces à la pénicilline» (Francis Blanche, *LRP*, p. 151). Ce type de pastiche est aussi très répandu dans la littérature scabreuse, du type: «Bite-moi, gendarme, d'où c'est-ti que vous venez si pédérastement en testiculant de la sorte?...». Les poèmes du délire verbal reposent aussi parfois sur une certaine logique de l'absurde, comme dans ce dialogue:

- Allo docteur, je voudrais prendre rendez-vous.
- Désolé, je suis le Médecin malgré lui.
- Ça tombe bien, je suis le malade imaginaire» (André Gaillard et Teddy Vignault, *LRP*, p. 146).

La chance de réussite, dans l'alliance de l'humour et du poétique semble bien passer par l'homogénéité du texte. Mais ce dernier extrait nous rappelle aussi que l'humour réfère non seulement à l'implicite et au présupposé<sup>26</sup>, mais aussi à un contexte social ou culturel, tout comme la poésie. Il reste évident que l'humour, comme la poésie, dépendent de l'expérience personnelle et des connotations culturelles de chacun. Pour bien des lecteurs moderne, l'humour est déjà de la poésie, pour d'autres, il la tue.

André Martinet<sup>27</sup> soutient même que la poésie est surtout affaire de connotations. Il est certain en tout cas que les connotations sont souvent une condition *sine qua non* pour décoder la poésie comme aussi l'humour. Comment en effet comprendre, dans un groupe social où les femmes n'auraient pas la coquetterie de cacher leur âge, une réflexion telle que: «Quel moment émouvant que celui où une femme a quarante ans pour la première fois!» (Noctuel, *RP*, p. 183). De même, dans une société où les hommes ne diraient que la vérité aux femmes, comment

26 Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humour*, Dordrecht/Boston/Lancaster, Reidel Publ. Co., 1985, p. 54-55.

27 André Martinet, *To Honour Roman Jakobson*, vol. 2, La Haye, Mouton, 1976, p. 1288-1294.

apprécier la formule : « Un homme ne doit pas croire tout ce qu'il dit à une femme » (Noctuel, *RP*, p. 183)?

Ce n'est pas un hasard s'il y a eu si peu de poètes humoristes dans le passé et s'il y en a tant aujourd'hui. C'est que nous sommes passés d'une conception de la poésie qui valorisait des formes fixes, attendues, donc sérieuses, à une liberté totale d'expression et de jeu sur la langue. La poésie moderne est donc un terrain de récréation tout trouvé pour l'humour.

On a tenté de montrer par quelles stratégies discursives l'humour se manifeste en poésie, en partant du postulat que l'humour use des mêmes ressorts que la poésie, l'ambiguïté, la méprise, l'attente, la surprise. On a pu voir que si la poésie fait traditionnellement grand usage des jeux de la substance et de la forme de l'expression, tout ce côté de la musique du poème, ou tout au moins de sa symbolique sonore n'est pas, ou peu utilisé, dans les procédés du poème humoristique. C'est un peu ce que conclut Claude Tatilon<sup>28</sup> au terme de sa comparaison entre Brassens et Boby Lapointe.

C'est au plan sémantique, donc avec l'intervention des jeux sur les signifiés, sur les signes tout entiers et la mise en situation, que l'humour peut s'intégrer pleinement au jeu poétique. Leur grand principe commun semble bien ce que Freud<sup>29</sup> appelle la condensation. Ce n'est que dans le raccourci, la concision, que le poème comme l'humour peuvent éclore. Toutefois, l'humour est essentiellement dé-dramatisation alors que la poésie est souvent dramatisation. Le poète est généralement plus préoccupé de nous sortir du réel, de nous entraîner dans un univers d'images et de musique que de nous faire sourire.

Être un poète de l'humour reste un art difficile. Trop de jeu sur le langage mène à cette activité métalinguistique dont Riffaterre dit, à propos de Ponge, qu'elle porte « directement sur le statut de l'écriture, plutôt que sur ce que le poème semble représenter ». Dans ce cas, « il ne reste du texte que la pratique même de sa production »<sup>30</sup>. C'est un peu ce qui se passe pour l'ensemble

28 Claude Tatilon, « George Brassens et Boby Lapointe, la virtuosité verbale dans la chanson française », P. Martin (dir.), *Mélanges LÉON*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1992, p. 483-499.

29 Sigmund Freud, *op. cit.*

30 Michael Riffaterre, *La production du texte*, *op. cit.*, p. 285.

des recueils où nous avons puisé. L'humour y prend souvent le pas sur le poétique. On en concluera que, malgré les nombreux points communs de leurs stratégies discursives, ce n'est que grâce à un savant dosage que se réalise, pour notre plaisir, le jeu de l'humour et de la poésie.